

Digital Video : ein ethnographisches Projekt zum Hauptbahnhof Zürich

Autor(en): **Leimgruber, Walter**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires**

Band (Jahr): **96 (2000)**

Heft 2

PDF erstellt am: **14.07.2020**

Persistenter Link: <http://doi.org/10.5169/seals-118061>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Digital Video

Ein ethnographisches Projekt zum Hauptbahnhof Zürich

Walter Leimgruber

Eine lange Filmtradition

Die Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde (SGV) besitzt eine lange Filmtradition. Seit 1942 hat sie rund 80 volkskundlich-ethnographische Filme im 16-mm-Format produziert. Ursprünglich wurden diese Filme von Amateuren gedreht und dienten in erster Linie als Anschauungsmaterial bei der Erforschung von Arbeitsabläufen. Die Qualität war sehr unterschiedlich, viele waren zwar gut fotografiert, in technischer und gestalterischer Hinsicht aber mangelhaft. Neben verwackelten, unscharfen Aufnahmen finden sich filmhistorische Trouvaillen wie «Waldarbeit im Prättigau» (1945–49) oder «Die «Buuchi», die grosse Wäsche im Hinterrhein» (1948). Manchmal sind schöne Aufnahmen zu sehen, ohne dass die Zusammenhänge erkennbar wären, manchmal werden alle Details eines Arbeitsprozesses festgehalten, ohne dass die tätigen Menschen oder ihr Umfeld im Bild erscheinen.

Als Paul Hugger 1962 die Abteilung Film übernahm, setzte er den thematischen Schwerpunkt beim «sterbenden Handwerk». So hiess lange Zeit auch die begleitende Publikationsreihe, die später in «Altes Handwerk» umbenannt wurde. Die Filme waren primär als Dokumentation gedacht. Die Broschüren bezogen hingegen auch soziale, wirtschaftliche, historische und biographische Aspekte des Handwerks mit ein. Hugger fand eine kreative Lösung, um trotz des knappen Budgets produzieren zu können: Er beauftragte junge Filmemacherinnen und -macher mit den Projekten. Zwar konnte er nur wenig bezahlen, liess den Autorinnen und Autoren im Gegenzug aber freie Hand bei der Gestaltung der Filme. Das Resultat waren Werke, die heute teilweise zu den Klassikern des ethnographischen Dokumentarfilms gehören. Viele der Regisseure gehörten zu den Mitbegründern jener «nouvelle vague», die den schweizerischen Film in den 60er- und 70er-Jahren zur Blüte brachte. Mit diesem Vorgehen entfernten sich Hugger und seine Regisseure weit von den starren Regeln des wissenschaftlichen Films, wie sie in jener Zeit vielfach vertreten wurden. Von Wissenschaftlern teilweise dafür kritisiert, wurden die SGV-Produktionen mit der Zeit zu vielgerühmten Beispielen des neuen ethnographischen Dokumentarfilms.¹

Filme wie «La tannerie de Sarraz» (1967) und «Die letzten Heimposamenten» (1973) von Yves Yersin, «Le moulin Develey sis à la Quielle» (1971) von Claude Champion oder «Der schöne Augenblick» (1985) von Friedrich Kappeler und Pio Corradi sind handwerklich perfekte, atmosphärisch dichte und bisweilen poetische Beschreibungen der Arbeit und des Alltags verschiedener Berufs- und Personen- gruppen. Sie hielten eine Welt fest, die schon damals am Verschwinden war; heute wirken sie wie Zeugen aus einer anderen Epoche. Die Filme wurden vielfach aus-

gezeichnet. Über den Ausleihdienst der SGV waren sie als 16-mm-Kopien den interessierten Organisationen und Schulen zugänglich.² Wichtigster Vertreter dieser Gruppe wurde Hans-Ulrich Schlumpf, der mit «Guber – Arbeit im Stein» (1979) und «Umbruch» (1987) Werke schuf, die weit über den Kreis der ethnographisch Interessierten bekannt wurden. Filme wie «Umbruch» vollzogen auch eine Öffnung hin zur industriellen Arbeitswelt. Denn nicht nur das Handwerk, sondern auch die Welt der Industriearbeit wandelte sich, bestimmte Tätigkeiten und Berufe verschwanden hier ebenso, neue kamen hinzu. Mit «Guber» gelang dem Autor ein beeindruckendes Porträt aus der Welt der Fremdarbeiter in einem voralpinen Steinbruch. Schlumpf übernahm 1981 die Leitung der Abteilung Film, der er bis heute vorsteht.

Umbruch im Filmwesen

In den letzten Jahren ist der Film-Ausleihdienst zusammengebrochen. Kaum jemand besitzt mehr eine Filmprojektionsanlage. Die Umstellung auf Video ist überall vollzogen. Mit Unterstützung des Vereins «Memoriav», der sich für die Erhaltung des audiovisuellen Kulturgutes einsetzt, konnten die Filme restauriert und die Originale der Cinémathèque suisse in Lausanne zur professionellen Archivierung übergeben werden. Zugleich wurden BetaSP- und später DigitalBeta-Videokopien gezogen, die als Masterbänder dienen. Die Produktionen sind nun als VHS-Kassetten kauf- und ausleihbar. Die Restaurierung der SGV-Filme gehörte zu den ersten Projekten von «Memoriav» überhaupt und zeigt, dass die Abteilung Film rechtzeitig die Zeichen der Zeit erkannt hat. Gerade die Arbeit von «Memoriav», dem verschiedene Institutionen angehören (Schweizerisches Bundesarchiv, Schweizerische Landesbibliothek, Schweizerische Landesphonothek, Cinémathèque suisse u. a.), hat das Bewusstsein dafür gestärkt, wie viel Ton- und Bildmaterial bereits verloren ist. Jahrelang wurden diese Materialien mehr schlecht als recht archiviert, fielen Räumungen zum Opfer oder wurden durch den Alterungsprozess zerstört.

Das Ende des Film- und der Beginn des digitalen Videozeitalters waren gleichzeitig Ausgangspunkt einer inhaltlichen Neuorientierung. Was in den 80er-Jahren noch als mögliche Entwicklung diskutiert wurde, konnte nun umgesetzt werden: «Es scheint denkbar, dass in wenigen Jahren die Videokamera ebenso zum Rüstzeug des Volkskundlers gehört wie heute der Fotoapparat. Die neue Kommunikationstechnologie lässt erkennen, dass (technisch gesehen) die Trennung von Schrift und Film nicht mehr zu gelten braucht. Damit eröffnen sich für die wissenschaftliche Verwendung der Bildmedien mit Sicherheit neue Wege, deren Durchsetzung jedoch noch einige Jahre, wenn nicht Jahrzehnte dauern wird.»³ Inhaltlich sollte nicht mehr alleine die Arbeit, sondern die Lebenswelt generell neu berücksichtigt werden, beschloss die SGV 1997. Die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften unterstützte das Vorhaben mit einer kleinen Subvention. Zweiter Akzent der Neuausrichtung war eine verstärkte Kooperation mit Partnern

ausserhalb der SGV, insbesondere mit den universitären Instituten. Die früheren Mitproduzenten, v. a. das Fernsehen, sind weitgehend weggefallen, weil dokumentarische Filmarbeit generell und insbesondere ethnographische, soweit sie nicht Fernweh und Exotikgelüste befriedigt, bei den Sendern kaum mehr gefragt ist. Zudem ist eine Zusammenarbeit mit professionellen Regisseuren heute nicht mehr möglich, weil das Geld fehlt, um auch nur minimale Entschädigungen für die Produktionen bezahlen zu können. Deshalb erfolgte – wie in den Anfangszeiten des Filmprogramms – ein Rückgriff auf Amateure, diesmal insbesondere auf Studierende. Diese Umorientierung wurde auch deshalb möglich, weil sich die Technik innerhalb weniger Jahre fundamental gewandelt hat und Kameraeinsätze ermöglicht, die vor wenigen Jahren undenkbar gewesen wären.

Das Volkskundliche Seminar der Universität Zürich beschaffte die für die Neuorientierung benötigte Infrastruktur, was finanziell ausserhalb der Möglichkeiten der Gesellschaft gewesen wäre. Zürich setzt auch in der Lehre einen Akzent auf den Medien- und insbesondere auf den Fotografie- und Videobereich, wobei es nicht um filmwissenschaftliche oder publizistische Ansätze und Methoden geht, sondern um die Frage, welche Auswirkungen die Bildmedien auf das Alltagsleben und die Wahrnehmung der Menschen haben und wie verschiedene soziale und kulturelle Gruppen diese Medien nutzen. Neben eher theoretischen Lehrveranstaltungen und einer Tagung, die im Herbst 1998 dem Verhältnis von «Alltag und Medien» nachging⁴, ist ein weiteres Standbein des thematischen Schwerpunktes der Einsatz von Videokameras für die eigene ethnographische Feldarbeit und Forschung. Die Kameras können dabei auf ganz unterschiedliche Weise verwendet werden: als eine Art digitales Notizbuch, das alles festhält, was im Feld passiert, als klassisches Dokumentationsinstrument, als Hilfsmittel, das es erlaubt, gewisse Dinge und Abläufe wiederholt in Ruhe zu betrachten oder anzuhören, oder als eigenständiges Gestaltungsmittel, mit dem auch das Resultat der Forschung präsentiert wird.

Die Studierenden haben sich also auf sehr unterschiedlichen Ebenen mit der Bild- und Filmkultur vertraut zu machen. Wollen sie selbst mit der Kamera arbeiten, müssen sie sich das nötige technische und gestalterische Wissen aneignen und lernen, mit Kamera und Schnittplatz umzugehen. Ziel dieser Ausbildung ist nicht, Filmemacher und Journalistinnen auszubilden, sondern Forschende, die den Umgang mit Bild- und Filmmaterial kennen und in der Lage sind, Bilder wissenschaftlich zu bearbeiten oder sich mit Fragen der Bildnutzung und des Bildkonsums auseinanderzusetzen. In einer Gesellschaft, in der immer mehr Bereiche der Kommunikation und der kulturellen Vermittlung über Bilder laufen, ist eine solche Kompetenz in vielen Bereichen von grundlegender Bedeutung. Wer die Bedingungen der Arbeit mit Bildern sowohl aus einer eher theoretischen, einer konsumorientierten als auch aus einer Anwenderperspektive kennt, wird bildbewusster und -kritischer.

Mit dem Aufkommen der digitalen Videotechnik, insbesondere des Digital Video-Formats (DV) in der Mitte der 90er-Jahre, eröffnete sich eine neue Möglich-

keit, ethnographische Filme in hoher Bild- und Tonqualität zu produzieren. Die DV-Technik ist flexibel, billig und eignet sich auch besser für die Archivierung als die bisherigen analogen Videoverfahren. Die digitalen Kameras erlauben heute Laien, Bilder zu drehen, die früher Profis vorbehalten waren. Die hohe Bildqualität und viele technische Neuerungen führen zu erstaunlichen Resultaten. Für die Arbeit im Feld besonders wichtig ist das handliche Format der Kameras, was eine hohe Beweglichkeit ermöglicht und in gewissen Situationen auch eine vorteilhafte Unauffälligkeit. Damit entfällt die störende Einwirkung von unhandlichen Geräten wie grossen Kameras, Tonbändern und Beleuchtungsmaterial weitgehend. Nur bei extremen Lichtverhältnissen ist es noch nötig, den Drehort aufzuhellen. Und dank Bildstabilisator kann in den meisten Situationen auf ein Stativ verzichtet werden. Es braucht nicht mehr ganze Equipen, viele Situationen kann eine Person ganz alleine filmen, wie das die Videojournalisten der privaten Fernsehsender ebenfalls tun. In der Regel arbeiten an den Projekten jedoch zwei bis drei Personen zusammen, weil es auch um den Austausch und die Lernerfahrung geht.

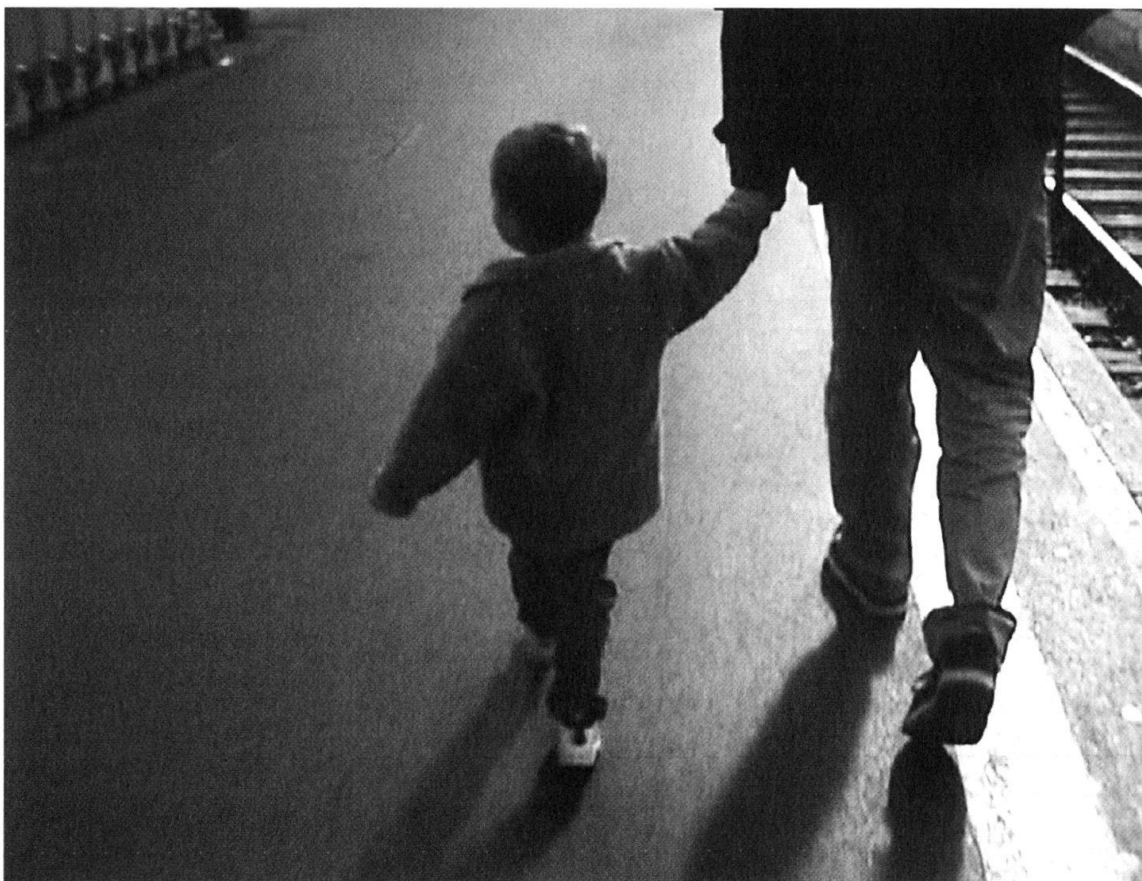


Abb. 1: Der sonntägliche Gang zum Bahnhof (aus dem Video «Immer wieder sonntags»).

Hauptbahnhof Zürich

Das erste von der SGV und dem Volkskundlichen Seminar der Universität Zürich 1998/99 gemeinsam realisierte Projekt war dem Hauptbahnhof Zürich gewidmet. Bahnhöfe sind zentrale Schnittstellen der mobilen Gesellschaft ebenso wie des urbanen Lebens. Für die meisten NutzerInnen gehören sie allerdings eher zu den Orten der anonymen und flüchtigen Begegnung oder zu den «Nichtorten», von denen es in der modernen Gesellschaft viele gibt: Flughäfen, U-Bahn-Stationen oder Autobahnraststätten, die man zwar nutzt, die Drehscheiben- und Verteilfunktion haben, an denen man in der Regel aber nicht verweilt und denen man keine Aufmerksamkeit schenkt.⁵ In der mobilen Gesellschaft kommt solchen Orten eine hohe Funktionalität, aber auch eine hohe Symbolqualität zu. Im 19. Jahrhundert standen die Bahnhöfe für die rasche industrielle Erschliessung der Länder, im 20. Jahrhundert bezeugen grosse Autobahnkreuzungen den Traum von der automobilen Gesellschaft, immer rascher ausgebaute und erweiterte Flughäfen setzen Zeichen der Globalisierung.

Doch all diese Orte werden nicht nur für den raschen Transit benutzt, sondern sind auch Orte der Arbeit, der Freizeit und des Vergnügens oder einfach Piazza, auf denen man sich aufhalten kann. Gerade die heute mitten in den Städten liegenden grossen Bahnhöfe haben sich daher zu Dienstleistungs-, Einkaufs- und immer stärker auch zu Eventzentren, aber auch zu Treffpunkten der unterschiedlichsten Gruppen und Kulturen entwickelt. Szenen der Jugendkultur, verschiedene kulturelle und ethnische Gruppen, Alkoholiker und Alkoholikerinnen und Obdachlose finden sich hier.

Im Rahmen eines von Hans-Ulrich Schlumpf, Walter Leimgruber und Ueli Gyr geleiteten zweisemestrigen Projektseminars hatten die Studierenden parallel Feldforschung im Hauptbahnhof Zürich zu betreiben und sich mit der DV-Technik soweit vertraut zu machen, dass sie ein Video produzieren konnten. Sie mussten einerseits aus den verschiedenen Nutzerinnen und Nutzern des Bahnhofs eine Gruppe oder eine Person aussuchen, die sie porträtieren wollten. Dazu waren die erforderlichen Kontakte herzustellen, in Vorgesprächen die Personen auszuwählen, mit denen man arbeiten wollte, die genaue Fragestellung und das Konzept zu erarbeiten, dieses dann durchzuführen und auszuwerten. All dies sind Elemente klassischer Feldforschung, verbunden mit den bekannten Problemen und Ängsten, aber auch mit reichhaltigen und befriedigenden Erfahrungen. Die Studierenden arbeiteten dabei in Dreiergruppen.

Es standen drei Camcorder SONY DCR-PC 10 mit Zusatzmikrofon zur Verfügung. Für zwei Gespräche wurde auch eine CANON XL 1 eingesetzt. In regelmässigen Abständen trafen sich alle Beteiligten, um Erfahrungen zu besprechen und das weitere Vorgehen zu erörtern. Parallel dazu lernten die Teilnehmerinnen und Teilnehmer das filmische Handwerk, machten sich mit der Kamera vertraut und arbeiteten sich in den digitalen Schnittplatz ein. Zu dieser Einführung gehörte weit

mehr als nur technisches Wissen, denn es ging um Arbeitstechniken, um das Erstellen von ersten Ideenskizzen, Treatments und Drehbüchern sowie um die Regeln der Filmsprache, des Bild- und Tonschnitts. Die Dreharbeiten führten die Gruppen in der zweiten Hälfte des Semesters selbstständig durch. Im Wintersemester 1998 wurde das Material gemeinsam diskutiert und ein Schnittkonzept für jeden Film erstellt. In der ersten Hälfte des Jahres 1999 erfolgte die Montage der Videos auf einem nonlinearen FAST 601 System. Das Resultat waren fünf eigenständige Filme von 11 bis 15 Minuten Länge unter dem Titel «5 Blicke auf den HB Zürich»:

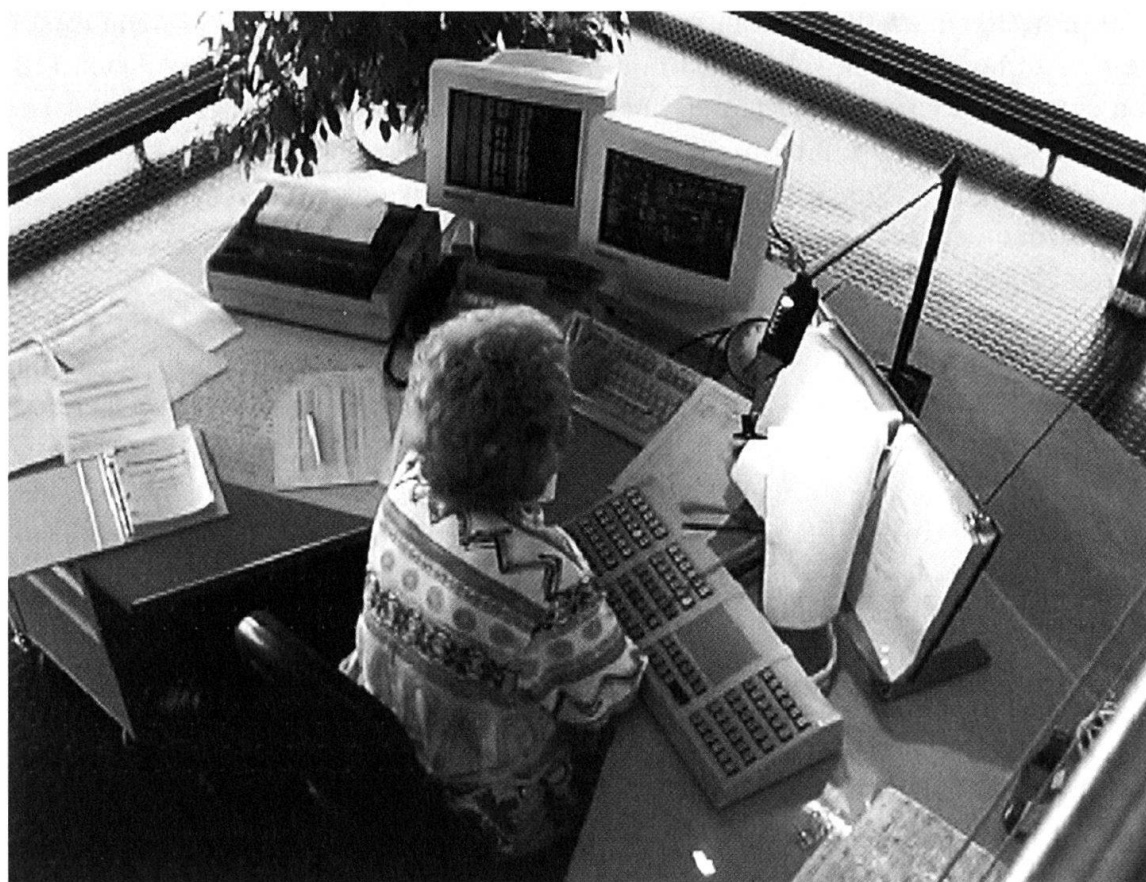


Abb. 2: Die Bahnhofsprecherin an ihrem Arbeitsplatz (aus dem Video «Zürich – Ihre nächsten Anschlüsse»).

Zürich – Ihre nächsten Anschlüsse (Von Lisa Büschlen, Wilhelm Müller, Joanna Zbojnowicz, 11 Min.): Wer in einem Bahnhof aus dem Zug steigt, hört in der Regel zuerst eine Lautsprecherstimme, die Anschlüsse bekannt gibt, Verspätungen und Perronwechsel meldet. Diese Stimme charakterisiert einen Bahnhof. Hamburg tönt anders als Mailand, Zürich anders als Bern. Alle, die den Zürcher HB benutzen, kennen deshalb die Stimme der Sprecherin Mirta Bremer, obschon sie sie noch nie gesehen haben. Der Film gibt der Stimme ein Gesicht und zeichnet das Porträt einer temperamentvollen Bündnerin, die, aufgewachsen in einem Bahnhof, seit

ihrer Geburt mit der Bahn verbunden ist. Ihr Engagement zeigt gleichzeitig die schwierige Situation der Bahn und ihrer Angestellten heute, das Schwanken zwischen «service public» und Rendite, zwischen Kundennähe und Gewinnoptimierung.

Am Rand ... und mitten drin (Von Paola Giovanoli Calcagno, Margrit Gmünder, Sophie van Bemmelen, 11 Min.): Zwei Personen stehen im Mittelpunkt von «Am Rand ... und mitten drin». Der Hauptbahnhof ist von den verschiedensten Gruppen bevölkert. Markus gehört zu einer Szene, deren Mitglieder häufig als «Hippies» bezeichnet werden. An den Rand der Gesellschaft verwiesen, verbringen sie im Bahnhof – mittendrin – ihre Freizeit oder gar einen Grossteil ihres Lebens. Ihnen steht die Bahnpolizei gegenüber, im Film vertreten durch deren Chef. Das Katz-und-Maus-Spiel zwischen den Sicherheitskräften und den verschiedenen DauernutzerInnen findet täglich statt, manchmal fast unsichtbar, versteckt hinter einer freundlichen Fassade, manchmal direkt und hart. Wer den Bahnhof nutzen darf und wer nicht, darüber haben die Betreiber klare Vorstellungen. Doch so leicht lassen sich die Dauergäste nicht vertreiben.

Immer wieder sonntags (Von Meret Fehlmann, Bettina Grubenmann, Heike Zimmermann, 14 Min.): Lieber als die Punks und Hippies sind den Bahnhofsbetreibern die Konsumentinnen und Konsumenten. Bahnhöfe waren immer schon auch Märkte. Aber erst in den letzten Jahren sind in ihnen eigentliche Einkaufszentren entstanden. Im unterirdischen Labyrinth des HB Zürich locken zahlreiche Fallen mit ausgelegten Ködern zum Kaufen. Und dies nicht nur wie früher werktags bis 18.30 h, sondern bald rund um die Uhr. Ein neuer Konsumententypus geht hier auf die Jagd, ohne offenbar je genug zu bekommen. Viele Menschen arbeiten allerdings auch in den Stockwerken ohne Tageslicht. Der Sonntag ändert sein Gesicht und seine Funktion, die Kaufandacht im Konsumtempel ersetzt ältere Rituale religiöser oder familiärer Prägung.

Die Kartensammler (Von Jeanette Bossi, Manuel Reimann, Michael Seger, 11 Min.): Immer wieder trifft man im Hauptbahnhof Zürich auf Leute, die in den Abfallkübeln wühlen. Es handelt sich in der Regel um Männer; Frauen waren bei dieser Tätigkeit nicht zu beobachten. Die meisten Passantinnen und Passanten nehmen an, es handle sich um arme Menschen, die von den Abfällen anderer leben müssten. Man muss schon genauer hinschauen, um zu erkennen, dass hinter dem Wühlen Sammelleidenschaft steckt. Die Sammler haben es auf weggeworfene Karten abgesehen. Geld ist damit zwar wenig zu machen, aber der Tauschwert ist enorm.

Geheimnis Gepäck (Von Christoph Albrecht, Janine Schiller, Elke Wurster, 15 Min.): Jeder Mensch, der sich am Knotenpunkt Bahnhof aufhält, hat eine eigene Geschichte mit einem Woher und Wohin zu erzählen. So verschieden diese Geschichten auch sein mögen – eines ist (fast) allen Menschen hier gemeinsam: Sie

tragen Gepäck. Fragen Sie sich auch manchmal, was die Leute so alles in ihren Taschen, Rucksäcken, Koffern, Rollis und Mappen herumschleppen? Passt das Gepäck zu den Trägerinnen und Trägern, gibt die Hülle Aufschluss über den Inhalt? Die Aussensicht richtet den Blick auf das Gepäckstück. Passantinnen und Passanten posieren mit ihrem Gepäck, die Kamera verfolgt Gepäckstücke, zeigt Kurioses, Exotisches, Alltägliches und Banales. Interviews mit Reisenden und Pendlern beleuchten die Innensicht der Gepäckbesitzerinnen und -besitzer. Was haben die Menschen im Gepäck, woher kommen sie, wohin gehen sie, was tragen sie immer oder ausgerechnet heute mit sich?

Die fünf Filme zwischen 11 und 15 Minuten Länge sind sehr unterschiedlich; das Bemühen, eine eigene, dem Thema angepasste Bildsprache zu finden, wird bei allen sichtbar. Dennoch lassen sich auch allgemeine Tendenzen erkennen, die einerseits durch die Möglichkeiten der neuen Technik entstanden sind, andererseits aber mit einer veränderten Einstellung zum ethnographischen Film, zur Wissenschaftlichkeit und zu den visuellen Medien erklärt werden können. Diese verschiedenen Entwicklungen sollen im Folgenden kurz skizziert werden werden.

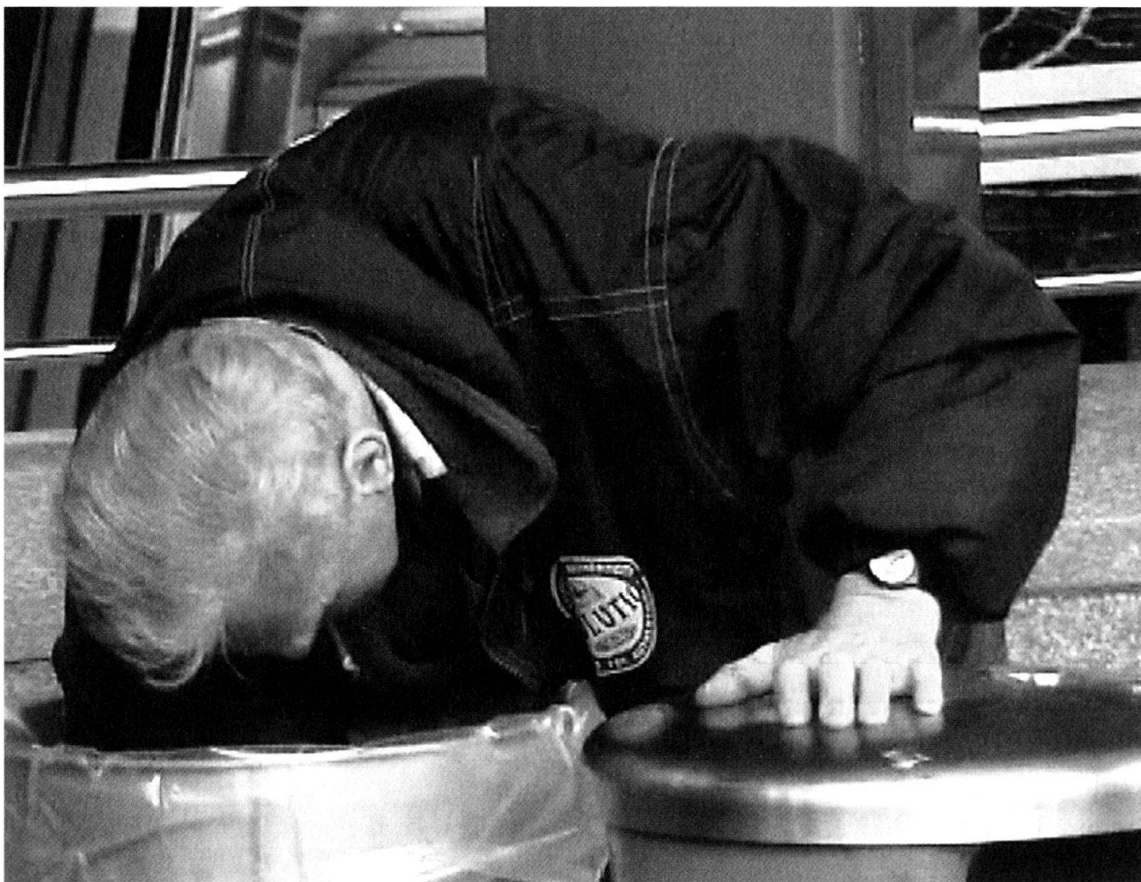


Abb. 3: Wühlen im Abfallbehälter (aus dem Video «Die Kartensammler»).

Unmittelbarkeit und Spontaneität

Oft – und das ist typisch für den ethnographischen Dokumentarfilm – spielt der Zufall eine wichtige Rolle. Die Equipe «Kartensammler» geriet gleich bei ihrem ersten Gespräch mit Kamera in eine derart lebendige Diskussion, dass die ursprünglich nur als Probematerial gedachten Aufnahmen nun einen grossen Teil des Films ausmachen. Häufige Schwenks verraten die Unsicherheit des erstmals ausserhalb der Ausbildung filmenden Kameramanns, wem er während des Gesprächs folgen sollte; die manchmal abrupten Wechsel im Gesprächsverlauf irritieren ihn. Dennoch entsteht eine atmosphärisch dichte Beschreibung, so dass es schade gewesen wäre, das gute Material aufzugeben, um noch einmal perfekter zu filmen. Die Unmittelbarkeit sowohl auf Seiten der Gesprächspartner wie auch auf Seiten der Filmenden ist erfrischend. Mit den kleinen Kameras werden die Forschenden sehr viel beweglicher, zugleich sehr viel unauffälliger und weniger störend. Die altbekannte Diskussion, wie stark eine mehrköpfige Filmequipe, der Aufbau der technischen Basis und das Einrichten des Drehortes das Feld verändert, ist weitgehend überflüssig geworden. Diese Spontaneität liefert jedoch nur dank der technischen Raffinesse der Kameras brauchbare Ergebnisse. Der Bildstabilisator sorgt dafür, dass die Aufnahmen trotz der raschen Schwenks nicht völlig verzittert sind. Und die gegenüber analogen Videotechniken massiv verbesserte Bildqualität schaltet viele unliebsame Farb-, Licht- und Schatteneffekte aus.

Direktheit

Ausgangspunkt für den Beitrag «Geheimnis Gepäck» war die Frage, wie persönlich und intim das Gepäck für die Menschen ist. Zeigt man es irgendwelchen Fremden einfach und redet darüber, oder weist man eine solche Zumutung von sich? Vor den Filmarbeiten war die grosse Mehrheit der Projektteilnehmenden davon überzeugt, dass das Gepäck etwas sehr Persönliches sei, nicht unbedingt wegen der Dinge selbst, sondern wegen der Bedeutung, die sie für die Menschen haben. Und deshalb, so die Meinung, würden sich die meisten weigern, ihr Gepäck zu präsentieren. Doch es kam anders: Rund 95% der Personen waren ohne Zögern damit einverstanden, ihre Tasche, ihren Rucksack oder ihren Koffer zu öffnen und die mitgetragenen Dinge vorzuführen und zu kommentieren. Mit den zwei oder drei Personen im Film, die sich weigerten, ihr Gepäck zu zeigen, ist diese Gruppe prozentual eher übervertreten.

Die Filmenden änderten nach den ersten Erfahrungen ihr Vorgehen. Nachdem sie sich am Anfang immer kurz vorgestellt und das Thema ihrer Arbeit erläutert hatten, gingen sie dazu über, direkt, unvermittelt und ohne jedes Vorgespräch zu fragen, ob sie einen Blick in das Gepäck werfen dürften. Doch selbst dieses bewusst provozierende Verhalten löste praktisch keine Verweigerungen oder gar Reklamationen aus. Die Interviewtechniken der Studierenden sind, das ist auch in den an-

deren Produktionen spürbar, direkter und provokativer als im klassischen ethnographischen Film. Sicher hängt diese Direktheit auch mit der spezifischen Bahnhofssituation zusammen. Sowohl die Lust der Studierenden auf die Provokation wie auch die Reaktionen der Angesprochenen zeigen aber, dass sich die Kommunikationsformen ganz generell gewandelt haben. Die Befragten werden durch solche «Angriffe» nicht mehr überrumpelt, sondern wissen mit ihnen umzugehen und lassen sich von Mikrofon und Kamera nicht verunsichern.

Tempo und Inszenierung

«Geheimnis Gepäck» hätte wie «Die Kartensammler» ein sehr spontaner Film werden können, der von der Frechheit der Fragen und dem Witz der einzelnen «Offenlegungen» lebt. Doch hier bauten die Filmenden ein zweites Element ein. Sie ergänzten den Film mit inszenierten Teilen, in denen Reisende mit ihrem Gepäck posieren, und gaben ihm eine klar strukturierte und rhythmisierte Komposition. Für Vertreterinnen und Vertreter des ethnographischen Films, für die Inszenierungen gleichbedeutend mit dem totalen Bruch aller wissenschaftlichen Regeln sind, dürften hier die Grenzen überschritten sein. Aber es wäre zu überlegen, ob bei Themen, bei denen es gerade auch um Inszenierungen der Gefilmten geht, diese starren Regeln noch Gültigkeit haben. Wenn man Menschen posieren lässt, um bestimmte Aspekte ihrer Lebensweise vorzuführen (Kleider, Gepäck etc.), und es ersichtlich ist, dass es sich um Posen vor der Kamera handelt, ist damit der Wert der entsprechenden Aussage nicht verloren, sondern kann sogar gesteigert werden. Denn es lässt sich dann auch untersuchen, wie und mit welchen Hilfsmitteln die Menschen sich in Szene setzen, was sie hervorheben, was sie von sich zeigen und sichtbar machen möchten.

Die Schnittfolgen von «Geheimnis Gepäck», aber zum Teil auch von den anderen Filmen, haben nur noch wenig mit der vertrauten Langsamkeit und Bedächtigkeit, den langen Einstellungen vieler ethnographischer Filme zu tun. Die Studierenden haben keine Angst, eine Person nur einen einzigen Satz sagen zu lassen. Dennoch sind deutliche Unterschiede zu TV-Produktionen zu erkennen, insbesondere im Bemühen, der Person gerecht zu werden, nicht einfach ein schönes, kurzes und möglichst originelles «Statement» zu bekommen oder die Interviewten gar zu Stichwortlieferanten zu degradieren. Das Lob der Langsamkeit, der von Hans-Ulrich Schlumpf beschriebene «epische Stil»⁶, aber teilweise auch das Prinzip der «nichtprivilegierten Kamera»⁷ werden damit wenigstens für bestimmte Themen in Frage gestellt. Die «nichtprivilegierte Kamera» versucht die Position der Kamera und damit die Position der Filmenden dem Publikum zu verdeutlichen. Sie erreicht dies vor allem durch lange oder langsame Einstellungen, bei denen die Führung der Kamera von den Zuschauenden mitverfolgt werden kann. In gewisser Weise ermöglicht nun gerade die kleine Kamera zumindest ansatzweise einen «privilegierten» Stil, sie kann dorthin springen, wo sie die grösstmögliche Identifikation

des Publikums mit der Geschichte ermöglicht, und verstärkt dadurch das dramatische Element.

Dieses neue Verhältnis zu Tempo, Rhythmus, Schnitt und Kameraführung wird sich durchsetzen, ohne dass allein dadurch der Ernsthaftigkeit der Auseinandersetzung mit den gefilmten Personen und mit dem Forschungsthema Schaden entstehen würde, wie manche Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler befürchten. Aber es ist durchaus auch Vorsicht angebracht, weil damit die Gefahr der beliebigen Oberflächlichkeit, vor allem aber der subtilen Manipulation ebenfalls zunimmt.

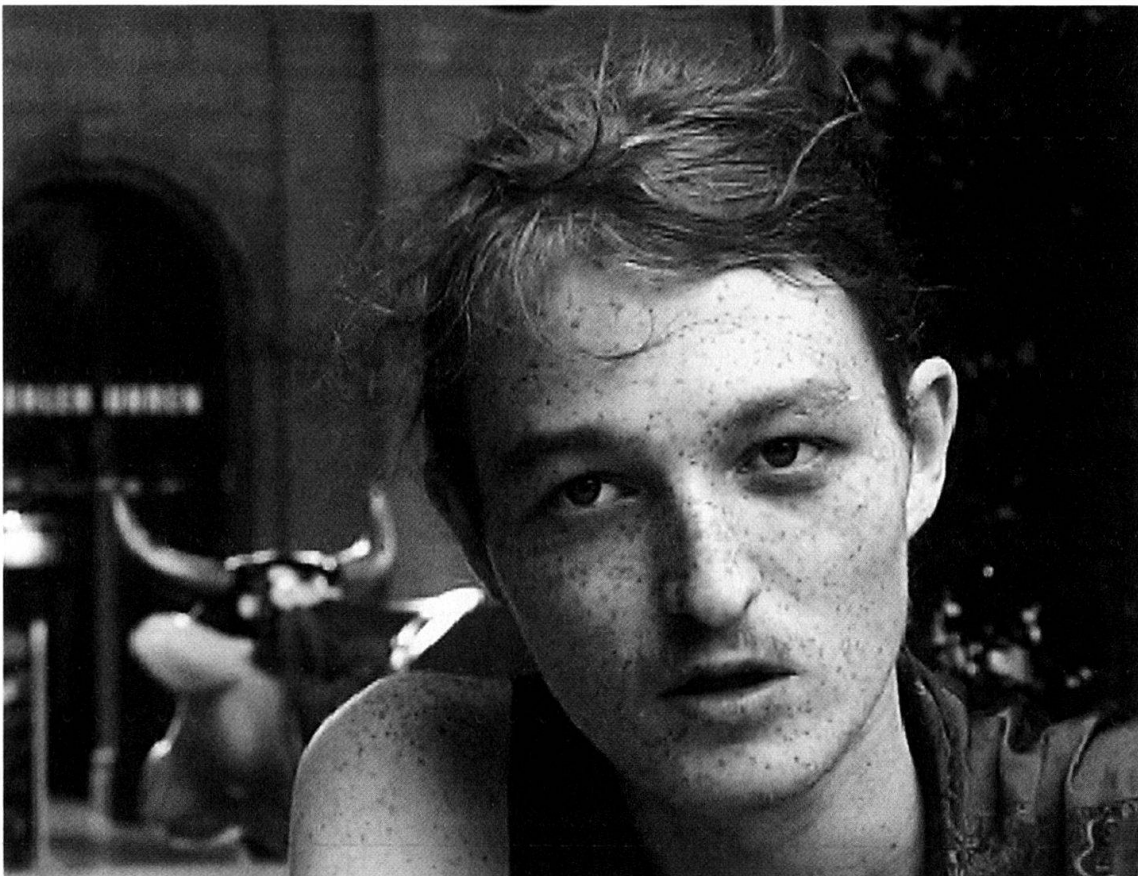


Abb. 4: Markus erzählt von seinem Bahnhofsalltag (aus dem Video «Am Rand ... und mitten drin»).

Kommentar

Ohne vorherige Absprache und ohne Beeinflussung durch die Projektleitung entschieden sich alle Equipen, auf einen Kommentar zu verzichten. In fast allen Beiträgen sind die Fragen aus dem «Off» zu hören, die konkrete Aufnahmesituation dadurch relativ genau erkennbar. Der später eingefügte, nur zu oft belehrende Kommentar entsprach den Vorstellungen der Filmenden überhaupt nicht. Die Zei-

ten, in denen die Filmemacherinnen und -macher nur dem eigenen Text vertrauten oder ex cathedra dozierten, was zu sehen und zu hören ist, scheinen vorbei. Die Tendenz, ethnographische Filme mit dem Kommentar dramaturgisch zu strukturieren, ist nicht mehr erkennbar.⁸ Alle Filme sind im weitesten Sinne narrativ. Einer Person oder mehreren Personen wird Raum gegeben zum Erzählen, wobei vom lebensgeschichtlichen Überblick («Zürich – Ihre nächsten Anschlüsse») bis zur Beschränkung auf eine einzige Frage («Geheimnis Gepäck») die unterschiedlichsten Fokussierungen vorhanden sind. Das geduldige Warten und Zuhören in «Immer wieder sonntags» führt zu prägnanten Aussagen der Gesprächspartnerinnen und -partner, die durch keinen Kommentar zu ersetzen sind. Trotz der vom Fernsehen geprägten Sehgewohnheiten haben die Filmenden dessen Formen nicht einfach kopiert. Denn im Fernsehen sind Dokumentarfilme ohne Kommentar, der die häufig aussagearmen Bilder überhaupt erst verständlich macht und meist auch gleich interpretiert, die grosse Ausnahme.

Umgang mit den Medien

Das Fernsehen ist in gestalterischer Hinsicht zur wichtigsten Referenz geworden. Keiner der am Projekt beteiligten Studierenden hat sich von dem alles dominierenden Medium abgesetzt oder sich auf irgendwelche «wissenschaftlichen» Formen des Films berufen. Zwar wurden andere ethnographische Dokumentarfilme, die nicht nach den Kriterien heutiger Fernsehproduktionen hergestellt wurden, durchaus gewürdigt und sehr ernst genommen. Daraus eine fernsehfeindliche Haltung abzuleiten, wäre den Studierenden aber nicht in den Sinn gekommen. Mit diesem Medium hat sich ihr Bildverständnis entwickelt, mit ihm sind sie aufgewachsen; es wird mehr oder weniger häufig konsumiert, mehr oder weniger geliebt, vor allem aber hat es die Vorstellung, wie ein Film zu sein hat, nachhaltig geprägt. Manche Kulturwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler sehen in dieser Entwicklung das Ende des ethnographischen Films und den Sieg von Oberflächlichkeit und Banalität. Die Arbeit der Studierenden weist in eine andere Richtung: Das Fernsehen als Leitmedium im Sinne eines prägenden Einflusses ist zwar gegeben, es wird aber weder kompromisslos abgelehnt noch als Vorbild betrachtet. Der Umgang mit dem Medium ist locker, zeugt von Vertrautheit, aber auch vom Bewusstsein der Grenzen und Problematiken. Die eigenen Erfahrungen als Medienkonsumierende fließen automatisch mit ein, bestimmen viele Entscheidungen mit, führen aber nicht dazu, dass möglichst TV-gerechte Produktionen entstehen.

Aber nicht nur bei den Filmenden, auch bei den Gefilmten ist der dominierende Einfluss des Mediums Fernsehen unverkennbar. Den Menschen ist, zumindest in praktisch allen Regionen Europas, der Umgang mit Kameras und Kamerateams vertraut geworden. Vorbei die Zeiten, als man stehen blieb und in die Kamera «glotzte» oder winkte, vorbei die Zeiten, in denen man sich vor laufender Kamera und eingeschaltetem Mikrofon nicht zu äussern wagte. Dank der wachsenden Zahl

an Privat- und Lokalsendern gehören Kamerateams zumindest in den Städten zum Alltag. Der Ruf «Das Fernsehen kommt» konnte noch vor einem Jahrzehnt ganze Dörfer oder Quartiere mobilisieren, heute dreht sich kaum noch jemand um, wenn jemand interviewt wird oder eine Kommentatorin auf belebtem Platz in die Kamera spricht. Damit hat sich auch die Notwendigkeit der Feldforschenden, sich zu legitimieren, verändert. Diese werden kaum mehr gefragt, was sie denn tun, welche Ziele und Absichten sie haben. In der Regel hält man sie allerdings für Fernseh-teams und stellt höchstens die Frage nach dem Sender. Stellt sich heraus, dass sie nicht von einem Sender kommen, sind die Menschen bisweilen etwas enttäuscht, weil man sie nicht im Fernsehen sehen kann. Meist nehmen die Gefilmten aber auch gelassen oder etwas gelangweilt zur Kenntnis, dass die Filmenden an einem Ausbildungs- oder Forschungsprojekt arbeiten. Befragungen aller Art gehören im urbanen Umfeld ebenso zur Routine wie Fernsehaufnahmen.

Aus all dem ergeben sich Konsequenzen für die Arbeit im Feld. Es war eine der überraschenden Feststellungen, dass den Studierenden die Feldarbeit mit Kamera wesentlich leichter fiel als ohne; auch dies eine Umkehrung früherer Erkenntnisse, welche immer die besonderen Schwierigkeiten der Feldarbeit mit der Kamera hervorgehoben hatten. Ballhaus etwa schildert nicht nur die fehlende Reflexion der visuellen Anthropologinnen und Anthropologen über diese besondere Situation, sondern zählt auch eine ganze Reihe von Problemen auf: Das Auftreten einer vielköpfigen Filmequipe, die massive Veränderung des Drehorts durch die technischen Notwendigkeiten der Filmarbeiten, die schwierige Kommunikation des filmenden oder am Film beteiligten Forschers mit seinem Gegenüber. «Nichts ist, wie es war; nichts ist, wie es mühsam hergestellt wurde.»⁹

Mit Kamera und Mikrofon ausgerüstet, hatten die Studierenden offensichtlich wesentlich weniger Angst, auf die Leute zuzugehen. Sie versteckten sich anfangs geradezu hinter der Technik und glaubten, professioneller zu wirken, fühlten sich nicht einfach als Studierende in einer Übung. Ihre Legitimation schien dadurch vergrößert, nicht verkleinert. Und in der Tat war es auch so, dass die Leute wesentlich schneller Auskunft gaben und weniger über Sinn und Zweck nachfragten als bei Recherchen ohne Kamera. Die Dominanz der Bildmedien, die offenbar besonders legitimiert erscheinen, andere Menschen zu befragen, wird auch hier sichtbar. Aber auch die Reflexion über die Kulturwissenschaften ist vorhanden. Einer der Kartensammler beispielsweise erzählte, viele Menschen hätten kein Verständnis für seine Sammelleidenschaft, ergänzte dann aber: «Ihr natürlich schon, ihr seid ja Ethnologen.»

Die Menschen sind heute kameravertraut, sind in der Regel motiviert, vor der Kamera aufzutreten. Selbst der eher öffentlichkeitsscheue Hippie Markus im Beitrag «Am Rand ... und mitten drin» sieht keine Argumente, die gegen das Filmen sprechen. Auch diese aktive Form der Mediennutzung, der Auftritt vor der Kamera, scheint alltäglich geworden zu sein. Berücksichtigt man den intensiven Medien- und v. a. Fernsehkonsum der grossen Bevölkerungsmehrheit und die täglich

gebotene Präsentation von Menschen in allen möglichen Situationen (von den Talksendungen bis zu Big Brother), erscheint auch die Bereitschaft, vor der Kamera das Gepäck auszubreiten, leicht verständlich. Tagtäglich erleben die Medienkonsumierenden ja, dass viele Menschen noch ganz andere Dinge coram publico auspacken.

Andererseits sind viele der Grenzen des Mediums Video auch mit neuer Technik die gleichen geblieben: Eine Diskussion der verwendeten Ansätze, Methoden und Theorien ist in der Regel kaum zu leisten. Zwar ist es möglich, Hypothesen zu präsentieren und auch das gesamte Vorgehen möglichst transparent zu machen. Eine intensive Auseinandersetzung, wie sie in schriftlicher Form geleistet werden kann, ist aber nicht realisierbar. Auch detaillierte, jede kleine Fährte verfolgende Analysen sind kaum möglich, schon gar nicht in so kurzen Beiträgen. Und es bleibt die Einschränkung, dass bei der Filmproduktion mehr Weichen im Feld gestellt werden als bei klassischer Feldarbeit. Während bei letzterer die Übertragung von Ideen, Beobachtungen und Aufzeichnungen in den wissenschaftlichen Diskurs am Schreibtisch geschieht, werden diese beim Filmprozess bereits vor Ort in fertige Sätze gegossen. «Diese Sätze mit Notizen zu verwechseln hiesse, den wissenschaftlichen Filmprozess misszuverstehen. Gelingt es nicht, in der zweiten Feldphase [beim Drehen] fertige, wohlüberlegte und in einem Zusammenhang stehende Sätze zu schreiben, kann aus ihnen (den Einstellungen) niemals ein fertiger Film entstehen.»¹⁰



Abb. 5: Lebendes Gepäck auf Rädern (aus dem Video «Geheimnis Gepäck»).

Vom Wissenschafts- zum Mediendiskurs

Die Diskussionen um «Wissenschaftlichkeit», wie sie gerade in Deutschland auf der Basis der vom Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF) in Göttingen herausgegebenen Richtlinien¹¹ besonders heftig geführt wurden und wie sie den aus einer anderen Tradition stammenden schweizerischen Filmemacherinnen und -machern häufig sauer aufstiessen, scheinen endgültig der Vergangenheit anzugehören. Die starren Regeln, die in den IWF-Leitsätzen zum Ausdruck kamen, haben die Entwicklung einer angemessenen Filmsprache lange erschwert. Das kreativ-konstruktive Element jedes Filmes wurde ignoriert. Ein Film baut sich von Schnitt zu Schnitt, von Einstellung zu Einstellung auf. Jeder Schnitt ist ein Schluss, eine Assoziation, eine Interpretation, eine Geschichte, und damit Teil jener Fiktion, die sich der Macher oder die Macherin des Filmes erdacht hat. «Was wir am Schluss auf der Leinwand oder am Bildschirm sehen, ist genauso ein Konstrukt wie der Spielfilm, im besten Falle eine *Re-Konstruktion von Wirklichkeit*.»¹²

Während Filmemacherinnen und -macher als selbstverständlich voraussetzten, dass Film immer Gestaltung ist und damit Subjektivität, Wahl und persönlichen Blick mit einschliesst, war in Teilen der Wissenschaft lange die Vorstellung einer angeblich klaren Trennung von objektiv-wissenschaftlicher und subjektiver Form verbreitet: «Zweifellos kann der wissenschaftliche Film die künstlerischen Gesichtspunkte nicht akzeptieren. Der Kunstfilm will eine eigene Deutung der Wirklichkeit, er schafft einen besonderen Symbolismus. Der wissenschaftliche Film kann dagegen nur «Reproduktion» sein; er ist Abbild der Wirklichkeit, er ist Beweismaterial, aber er stellt keine Interpretation und Deutung dar.»¹³ Die einzige Einschränkung der Realität wurde darin gesehen, dass der Film nur einen begrenzten Ausschnitt der Wirklichkeit total aufzeichnen könne: «Innerhalb dieser Grenzen liefert er [der Film] keine Interpretation und bleibt eindeutig im Rezeptiven. Die Informationen, die er liefert, werden konserviert und können jeder Zeit abgerufen werden.»¹⁴

Die Idee, der objektiven Wiedergabe der Realität durch kritische Fehlerausschaltungsverfahren nahe zu kommen und damit zum berühmt-berüchtigten «Bewegungspräparat»¹⁵ zu gelangen, das einen Ausschnitt aus der Wirklichkeit realitätsgenau widerspiegelt, liegt eine positivistische Wissenschaftsauffassung zugrunde.¹⁶ Entsprechende Debatten zwischen den Vertreterinnen und Vertretern der verschiedenen Auffassungen prägten die Diskussionen an vielen Festivals. «Nicht wenige Filmemacher sind der Überzeugung, dass sie mit ihrer Subjektivität bewusster umgehen, als dies in der schreibenden Wissenschaft der Fall ist» bemerkten Ballhaus und Engelbrecht im Vorwort ihres Buches zum ethnographischen Film.¹⁷ Sie würden sich immer wieder neu mit der Darstellung von Realität und der Frage nach der Subjektivität auseinandersetzen. Ganz anders die Wissenschaftler. «Emotionale Wirkungen sind bei wissenschaftlichen Arbeiten im allgemeinen unerwünscht. Sie können ablenken, sie können den Abstand verringern, den der Wissenschaftler künstlich zwischen das beobachtende Subjekt – sich selbst

– und das zu untersuchende Objekt legt, um mit einem Höchstmass an Objektivität dieses rational zu erkennen.»¹⁸ Aussagen wie diese zeigen, dass viele Wissenschaftlerinnen und -wissenschaftler nicht erkannten, dass erst die intensive Auseinandersetzung mit der Subjektivität, dem vertretenen Standpunkt und dem kulturellen Hintergrund es ermöglichen, die Arbeit wissenschaftlich zu verorten und Ansatz und Analyse zu überprüfen.

Es scheint, dass solche Auffassungen der Vergangenheit angehören. Grund dafür dürfte auch die Debatte um «Kultur und Text» sein, welche mit dazu beigetragen hat, dass heute schriftliche, in klassischem Sinne wissenschaftliche Arbeiten ähnlich kritisch betrachtet werden wie vorher die Filme. Kultur wird nun, ähnlich wie ein Text, als ein Bereich gesehen, der verschiedene Lesearten erlaubt. Die Aufmerksamkeit richtet sich auf die interpretierenden Bedeutungsverdichtungen der kulturellen Darstellungsformen und auf die rhetorischen Strategien bei der Beschreibung von Kulturen. Die Writing-Culture-Debatte erhebt die Forderung nach einer Selbstreflexivität, die sich kritisch den eigenen Verfahrensweisen der Darstellung, der ethnographischen Interpretation und ihrer Beschreibungsrhetorik zuwendet. Sie betont sowohl die fiktionalen, allegorischen Elemente der wissenschaftlichen Darstellung als auch die fiktionalen Dimensionen des Faktischen selbst. Am Ende steht deren selektive Übersetzung in einen ethnographischen Text.¹⁹

Vieles, was früher an Argumenten gegen die Wissenschaftlichkeit der Filme vorgebracht wurde, ist damit als Teil auch der klassischen Wissenschaftsproduktion erkannt. Die Wissenschaft hat nachvollzogen, was Filmschaffenden schon länger bewusst war. Den standortgebundenen Filmprozess beschreibt Christa Blümlinger so: «... die Kamera kann keinen <objektiven> Bezug zum Gefilmten haben: Schon die Entscheidung für ein Thema, die Art der Annäherung an die repräsentierten Ereignisse, die Wahl des Kamerastandpunktes (der Kadrange, des Blickwinkels, der Distanz zum Objekt ...) wie schliesslich die Auswahl und Organisation des gefilmten Materials bei der Montage – hier wird bestimmt, welche verborgen und wie jene präsentiert werden – sind von kulturellen Konventionen und auch von der Subjektivität des Filmemachers, des Kameramannes und anderer Mitwirkender geprägt.»²⁰ Diese Aussage lässt sich ohne Weiteres auf die wissenschaftliche Arbeit übertragen.

Während sich die Auffassungen über Wissenschaftlichkeit damit angenähert haben, taucht bereits eine neue bestimmende Referenzgrösse auf, die Stoff für weitere Auseinandersetzungen liefert: Die Dominanz der Medien und insbesondere der kommerziellen visuellen Medien ist derart gross geworden, dass ihre immanente Logik als neues Bewertungs- und Messsystem ähnlich dominierende Züge anzunehmen droht wie weiland die «Wissenschaftlichkeit». Die grosse Herausforderung der Zukunft wird nicht sein, genügend wissenschaftlich zu sein, sondern sich vom neuen, wirkungsmächtigen Massstab Fernsehen so weit zu lösen, dass eigenständige Filmsprachen und ein souveräner Umgang mit dem Material und v.a. auch mit den Gefilmten gewährleistet sind. Die fünf Filme des Projektes zeigen,

wie unterschiedlich die Resultate trotz des recht einheitlichen Hintergrunds sein können, und das ist ermutigend. Es ist aber auch deutlich erkennbar, dass die theoretische und methodische Diskussion in Zukunft vermehrt darüber geführt werden muss, welche Auswirkungen die heutigen Medienformen auf die ethnographische Filmarbeit haben und wie man damit umzugehen gedenkt.

Die Position der Vertreterinnen und Vertreter des «wissenschaftlichen» Films ist überholt, doch die Siegerinnen und Sieger sehen sich neuen Gefahren ausgesetzt. Sie, die damals ausgezogen waren, um das Recht auf eigenständige Gestaltung, auf Subjektivität und auf filmische Bearbeitung zu erkämpfen, die die Wissenschaftlichkeit nicht in einer Pseudo-Objektivität sahen, die den eigenen Standpunkt, die Subjektivität jeder Aufnahme, jedes Schnittes verleugnete, sondern in der Art und Weise, wie die Position des Autors oder der Autorin offen gelegt wurde, sie haben in gewisser Weise einen Pyrrhussieg errungen. Ihr Filmstil, ihre Sprache, ihre Techniken haben sich auch in den kommerziellen Bildmedien weitgehend durchgesetzt. Doch häufig sind die Filme dadurch nicht transparenter, hinterfragender, kritischer, offen legender, demokratischer oder was der Hoffnungen mehr waren, geworden, sondern vor allem eines: kommerzieller.

Ein Rückzug auf eine konservative Position würde hier wenig bringen und von der jüngeren Generation ohnehin kaum verstanden werden. Diese kennt nur diese Filmsprache, ist mit ihr aufgewachsen, weiss daher aber auch anders mit ihr umzugehen. In zukünftigen ethnographischen Filmen wird die Auseinandersetzung mit diesem Regelwerk wesentlich wichtiger und bedeutungsvoller als Diskussionen um «Wissenschaftlichkeit». Wenn das Projekt «5 Blicke auf den HB Zürich» neben einigen sehenswerten ethnographischen Kurzfilmen ein Resultat erbracht hat, dann ist es das Bewusstsein, dass ein neues Kapitel Filmethnographie begonnen hat, dessen Basis sicher auch die technische Umwälzung ist, dessen tiefgründigere Ursache aber im Einfluss der kommerziellen Medien und v. a. des Fernsehens liegt. Die Auseinandersetzung mit diesem Wandel, mit der Dominanz der visuellen Medien – in Form von theoriegeleiteter Forschung, aber auch von eigenen Filmprojekten – sollte daher in Zukunft intensiviert werden, denn dieser Umbruch wird die (visuelle) Wahrnehmung der Gesellschaft, in der wir leben, fundamental verändern.

Auch bezogen auf die Ausbildung war das Zürcher Videoprojekt aufschlussreich: Die Einsatzbereitschaft der Studierenden war enorm; mit grossem Engagement machten sie sich sowohl an die Feldrecherchen wie auch an die technische Ausbildung. In den gemeinsamen Veranstaltungen wurde intensiv diskutiert, die einzelnen Schritte ausführlich besprochen, auch das Vorgehen der Projektleitung immer wieder kritisch hinterfragt. Das Recherchieren und die Weiterentwicklung eines eigenen Themas über verschiedene, genau definierte Stufen machten den Arbeitsprozess transparenter als beim üblichen Schreiben von Semesterarbeiten. Auf jeder Stufe konnten Probleme gelöst, Akzente neu gesetzt werden. Diese Form der kontinuierlichen Verdichtung erhöhte auch die Kreativität, erleichterte das unbeschwerte Einbringen von Themen und Realisierungsvorschlägen. Die Konzentration auf das angestrebte Ziel Video reduzierte die inhaltliche Arbeit nicht. Im Ge-

genteil, die ganz konkrete Auseinandersetzung mit Vorgehensfragen, Interview-techniken und Elementen der Bildgestaltung führte immer wieder zu wichtigen neuen Einsichten und Erkenntnissen, was Feldforschung und Methodik allgemein betraf. Zudem erhöhte sich die Kompetenz, Bilder zu analysieren, ganz beträchtlich. Die vielgehörte Kritik, mit solchen projektbezogenen Arbeiten werde die eigentliche wissenschaftliche Tätigkeit zugunsten eines anwendungsorientierten Trainings vernachlässigt, wurde also nicht bestätigt. Es befruchteten sich im Gegenteil konkrete Praxis und theoretisch-methodologische Reflexion.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. etwa Olaf Bockhorn: Retrospektiv/Progressiv – Volkskundlicher Film. In: Andreas Kuntz (Hg.): Lokale und biographische Erfahrungen. Studien zur Volkskunde «Gast am Gabelmann». Münster, New York 1995, 309–316, hier 310, 312, 315; Edmund Ballhaus: Zwischen Forschung und Fernsehen. Zur Bandbreite volkskundlicher Filmarbeit. In: Brigitte Bönisch-Brednich, Rolf W. Brednich, Helge Gerndt (Hg.): Erinnern und Vergessen. Vorträge des 27. Deutschen Volkskundekongresses. Göttingen 1989, 595–618, hier 610–615.
- ² Vgl. den Filmkatalog der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde. Hg. von Hans-Ulrich Schlumpf. Basel 1993; Paul Hugger: Altes Schweizer Handwerk. Zu einem grossen Film- und Publikationsunternehmen. Sonderdruck aus der September-Nummer 1971 der Gewerblichen Rundschau, 118–125; und die auch in Sammelbänden publizierten Hefte «Altes Handwerk».
- ³ Konrad Grunsky-Peper: Der volkskundliche Film – ein wissenschaftliches Stiefkind? In: Zeitschrift für Volkskunde 81 (1985), 245–254, hier 252.
- ⁴ Vgl. die Nummer 2/95 (1999) des Schweizerischen Archivs für Volkskunde, die einige Referate dieser Tagung enthält, und die Tagungsbesprechung von Ute Bechdorf: Alltag und Medien. Zur Konstruktion und Funktionalisierung von Alltäglichem. Tagung des Volkskundlichen Seminars der Universität Zürich in Verbindung mit der Fachgruppe Wissenschaft der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, 6./7. November 1998. In: Zeitschrift für Volkskunde 95 (1999), 100–103.
- ⁵ Vgl. Marc Augé: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt a.M. 1994; speziell zum Bahnhof: Thomas Hengartner: Der Bahnhof als Fokus städtischen Lebens? Volkskundliche Überlegungen zu einem urbanen Phänomen par excellence. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 90 (1994), 187–206; Nikolaus Wyss: Blickfeld Hauptbahnhof Zürich. Treffpunkte und Durchgangsorte. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 82 (1986), 128–134.
- ⁶ Hans-Ulrich Schlumpf: Die Entdeckung der Langsamkeit. Gedanken zur Dramaturgie des Dokumentarfilmes. In: Carola Lipp (Hg.): Medien populärer Kultur. Erzählung, Bild und Objekt in der volkskundlichen Forschung. Rolf Wilhelm Brednich zum 60. Geburtstag. Frankfurt, New York 1995, 433–441.
- ⁷ Vgl. David MacDougall: Ein nichtprivilegiertes Kamerastil. In: Margarete Friedrich u.a. (Hg.): Die Fremden sehen. Ethnographie und Film. München 1984, 73–83.
- ⁸ Vgl. Schlumpf, Entdeckung der Langsamkeit (wie Anm. 6), 436.
- ⁹ Edmund Ballhaus: Film und Feldforschung. Überlegungen zur Frage der Authentizität im kulturwissenschaftlichen Film. In: Edmund Ballhaus, Beate Engelbrecht (Hg.): Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis. Berlin 1995, 13–46, Zitat 17.
- ¹⁰ Ballhaus, Film und Feldforschung (wie Anm. 9), 17.
- ¹¹ Vgl. Edmund Ballhaus: Der volkskundliche Film. Ein Beitrag zur Theorie- und Methodendiskussion. In: Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung 21 (1987), 108–130, hier 108–111, mit weiterführender Literatur.
- ¹² Hans-Ulrich Schlumpf: Warum mich das Graspfeilschpiel der Eipo langweilt. In: Ethnofilm. Katalog, Beiträge, Interviews. Hg. von Daniel Dall'Agnolo u.a. Bern 1991 (Ethnologica Helvetica, 15), 205–220, hier 212.
- ¹³ Hans-Joachim Koloss: Der ethnographische Film als Forschungsmittel und Dokumentationsmethode. In: Tribus 22 (1973), 23–48, hier 38, zit. nach Ballhaus: Film und Feldforschung (wie Anm. 9), 15.

-
- ¹⁴ Koloss: Der ethnographische Film (wie Anm. 13), 29, zit. nach ebd.
- ¹⁵ Günther Spannaus: Leitsätze zur völkerkundlichen und volkskundlichen Filmdokumentation. In: *Research Film* 3(1959), 234–240, hier 234, zit. nach ebd.
- ¹⁶ Ballhaus, Film und Feldforschung (wie Anm. 9), 15.
- ¹⁷ Vorwort: In: Ballhaus, Engelbrecht: Der ethnographische Film (wie Anm. 9), 6–11, hier 8.
- ¹⁸ Gotthard Wolf: Der wissenschaftliche Dokumentationsfilm und die *Encyclopaedia Cinematographica*. München 1967, 191, zit. nach Ballhaus: Der volkskundliche Film (wie Anm. 11), 110.
- ¹⁹ Zur Writing-Culture-Debatte vgl. James Clifford, George E. Marcus (Hg.): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley 1986; Eberhard Berg, Martin Fuchs (Hg.): *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*. Frankfurt a.M. 1993; Doris Bachmann-Medick (Hg.): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt a.M. 1996.
- ²⁰ Christa Blümlinger: Blick auf das Bilder-Machen. Zur Reflexivität im dokumentarischen Film. In: Dies. (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien 1990, 193–208, hier 200f.